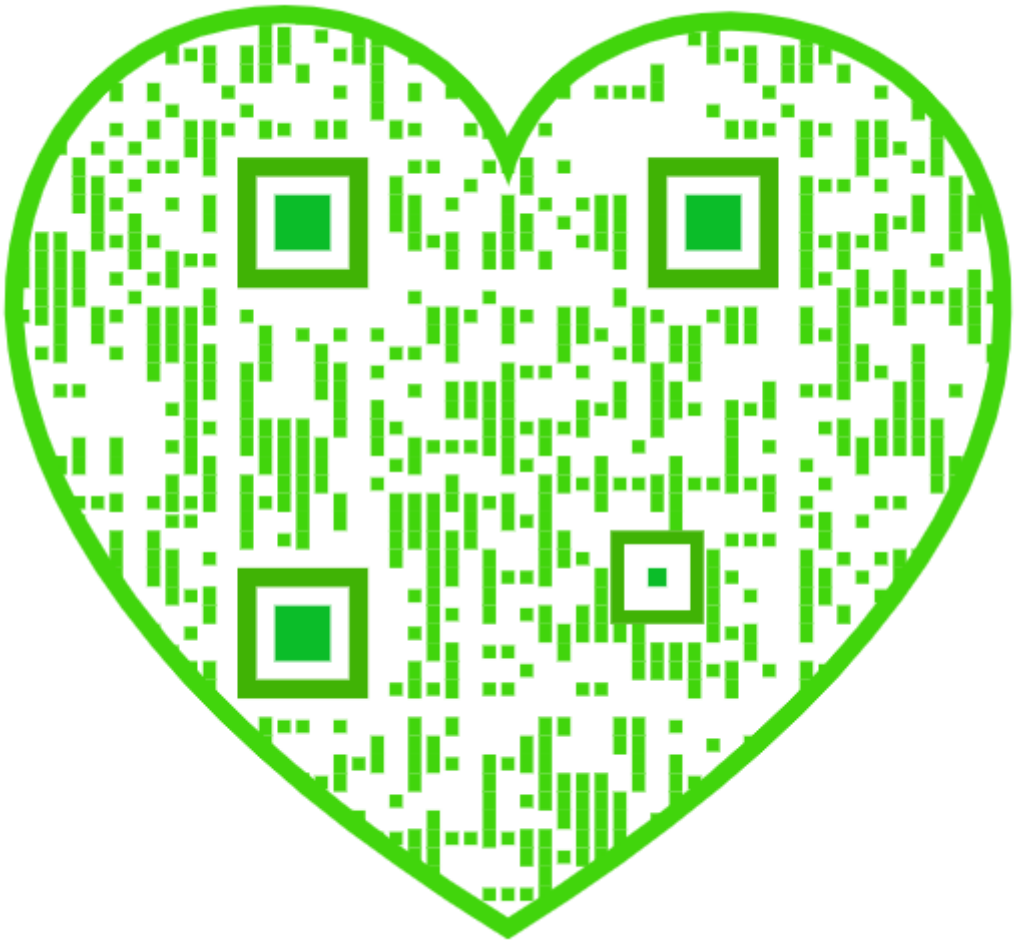
Cahiers Nederlandse Letterkunde. Jaargang 1996

bron
Cahiers Nederlandse Letterkunde. Jaargang 1996. Uitgeverij Passage, Groningen 1996

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/_cah001199601_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



[Nummer 1]

De man die alleen op weg ging
Een vergelijking van gedichten van Jan Hanlo en Paul Rodenko

Odile Heynders

> En die man ben ik zelf *Jan Hanlo*, ‘Nieuwe merels’

1. Het begin

Op negentien september 1991 ontdekten twee Duitse bergwandelaars in het Ötztal in Tirol een mummie die onder een gletsjer vandaan kwam. Het was het lichaam van een man, gekleed in kleren van hertebont, leren met gras gevulde schoenen en een bontmuts. Hij droeg een nog niet voltooide houten boog en aan zijn arm een zakje met kruiden. Paleontologen kwamen met drie ‘verklaringen’ voor deze vondst. De man zou geleefd hebben rond 3200 v. Christus; hij zou een herder zijn geweest die z'n vee op de weiden boven de boomgrens had laten grazen, maar hij zou ook een jager of metaaldelver hebben kunnen zijn. In ieder geval was duidelijk dat de tussen de vijfentwintig- en veertig-jarige man honger had geleden en in zijn laatste levensdagen eenzijdig voedsel tot zich genomen had. Opvallend, maar niet echt raadselachtig, waren de blauwe tatoeages op de huid van zijn rug en benen. Waarschijnlijk waren dit littekens van een behandeling met gloeiende ijzers, die wel werd toegepast om reuma en artritis tegen te gaan. De man was omgekomen door de kou, nadat hij, zo meenden de deskundigen, gewond was geraakt aan de rechterkant van zijn borst.[1]

Het verhaal van Ötzi, de man die ver voor onze jaartelling door de bergen zwierf, moet verder geconstrueerd worden. De feiten spreken tot de verbeelding, maar moeten nog in een overtuigend narratief verband geplaatst worden. Archeologen wacht de taak van het vertellen.

De nu vijf jaar oude geschiedenis van de man uit het Ötztal is een mooi voorbeeld van analyse en duiden, van betekenisgeven aan feiten en van het tot leven brengen in figuurlijke zin. En in die metaforische kwaliteit kunnen we deze geschiedenis aangrijpen als een voorbeeld van lezen dat overgenomen kan worden in de praktijk van het lezen van hedendaagse poëzie. Hoe maak je een verhaal van de overgeleverde tekens en de woorden die je hebt opgespoord en hoeveel moet je weten om een complex gedicht tot leven te brengen? Wat zijn geloofwaardige interpretaties en wanneer ontstaan irritante speculaties?

Vertrekkend vanuit en terugkerend naar dit verhaal van de mummie in de bergen, wil ik de poëtische oeuvres van Jan Hanlo en Paul Rodenko aan de orde stellen. Na hun dood op 56-jarige leeftijd lieten zij een bescheiden poëtische erfenis na, voornamelijk geschreven in de jaren veertig. Naast en na het schrijven van de gedichten hebben zij zich ook beziggehouden met heel andere schrijftaken.

Rodenko met het schrijven van essays, kritieken, historische studies, verhalen, toneel en vertalingen. Hanlo schreef essays, korte, in hun genre bijzondere prozastukken en twee autobiografische romans. Als dichter worden beiden tegenwoordig niet meer zo erg gewaardeerd.[2]

Het meest opvallende is dat beide poëtische oeuvres zo heterogeen zijn, of misschien moet ik het in het geval van Rodenko meteen al *polyfoon* noemen en in dat van Hanlo *postmodern*. Het lijkt erop dat deze dichters verschillende poëziemodellen uitprobeerden, omdat zij als dichter sterk zoekende waren naar hun eigen identiteit. Deze oeuvres kwamen tot stand in een periode waarin de experimentele poëzie standaard werd, deze dichters waren generatiegenoten van de Vijftigers en namen deel aan de atonale opmars, maar zij schreven ook niet-experimentele verzen en weerhielden zich van een verzet tegen de traditie.

Door de twee vormen van dichterschap met elkaar te confronteren hoop ik bepaalde zaken scherper in het oog te krijgen. Overeenkomst en verschil is een handige meetlat waarmee gelezen en geduid kan worden. Laten we de metafoor van de reizende man opnemen en uitzoeken welke weg deze nogal geïsoleerd opererende dichters ieder afzonderlijk hebben afgelegd.

2. De poëzie van Jan Hanlo

Met de eerste druk van de *Verzamelde gedichten*, uitgegeven bij Van Oorschot in 1958, zette Hanlo in feite een streep onder zijn dichterschap. Dit was de eerste en de enige dichtbundel die hij zou publiceren, het resultaat van een lange weg langs verschillende uitgevers met het verzoek om uitgave van ‘mijn voorlopig getypte dichtbundel’ (brief aan Stols uit november 1946). Dat betekende evenwel niet dat hij nooit meer poëzie zou laten verschijnen: ‘Verdediging van het iets’ werd opgenomen in *Podium* in 1959, ‘Gedicht’ en ‘Aan de hospita van mijn Beloetsj, welke ik zelf ben’ en nog een twintigtal andere verzen werden gepubliceerd in *Barbarber* verspreid over de jaren zestig.[3] Dit latere werk onderscheidt zich overigens van het vóór 1958 gepubliceerde in taalgebruik en mededeelzaam karakter. Zo is ‘Verdediging van het iets’ te lezen als een filosofische standpuntbepaling en ‘Gedicht’ of ‘Zwijgen’ als verhaaltjes verteld aan kinderen. De scheiding tussen poëzie en proza wordt in het oeuvre van Hanlo steeds vloeiender, wat ook blijkt uit een essayistische tekst die in de vermeerderde druk van de *Verzamelde gedichten* uit 1970 is opgenomen onder de titel ‘Indrukken die de Zaandamse korriewedstrijden op een Zuid-Nederlander maakten’.

Bij lezing van de *Verzamelde gedichten*, - ik ga uit van de uitgebreide druk uit 1970 die ruim negentig verzen bevat -, valt onmiddellijk de grote diversiteit van deze gedichten op. Ritmische klankdichten (‘Lichte blauwe’), liefdespoëzie (‘Zo meen ik dat ook jij bent’), negentiende-eeuws aandoende natuurbeschrijvingen (‘Herleven de Nachten’), ballades (‘Het valse elixer’), gebeden (‘Nova lux claritas tuae’), dronkemansliedjes (‘Drie namen’), poeticale verzen (‘Waarover zal ik zingen’), dada-achtige poëzie (‘Naar Archangel’), prozagedichten (‘Het dak’), readymades (‘De mus’) en bijvoorbeeld een ‘Tevredenheidsgedicht’ dat eigenlijk

gewoon liefdespoëzie is. Guus Middag (1983) brengt deze diversiteit in verband met rederijkerspoëzie, het uitproberen van verschillende vormen, en ook met *De Stijl*, omdat het gebruik van stijlen een zoeken naar zuiverheid en anonimiteit zou suggereren. Middag constateert dat deze stilistische variatie ‘zonder enige ironie’ wordt toegepast en stelt bovendien vast dat er geen plaats is voor ‘retoriek en sentimentaliteit’. Ik meen daarentegen dat dit experiment met vorm, het eclecticisme dat eruit spreekt, veeleer gezien moet worden als een postmodern verschijnsel: Hanlo verbindt het serieuze met het populaire en komische, het diepzinnige met het kinderlijke, het tijdloze met het hier en nu van de ervaring. Niet het streven naar anonimiteit, maar een gerichtheid op het ongebondene ligt hieraan ten grondslag. De schoonheid die Hanlo nastreeft heeft vaak een bewust sentimentele en ook ironische laag, zoals we kunnen lezen in ‘sentimental journey’:

> laat ons een roos - het roepen van de koekoek
> en alles wat wij haast vergaten
> op gaan zoeken
>
> o mogen geuren - mogen nachtegalen
> - maar dertig dagen lang hun zang -
> ons doen verdwalen
>
> laat ons op reis gaan - laten wij verlaten
> en naar elkanders haren staren
> zonder praten

Rozen, koekoek en nachtegaal, geur en verre reis zijn begrippen uit een romantisch semantisch veld. De ‘boodschap’ is dat de mens de natuur is vergeten en haar opnieuw moet gaan zoeken. In de verlatenheid en stilte komen de ‘wij’ samen om dicht bij elkaar te zijn: ‘naar elkanders haren staren zonder praten’. Maar juist in deze slotpassage zit een ‘Witz’ die de romantische beeldspraak nuanceert: het staren naar de haren van de ander wekt de suggestie van rijmdwang, maar ook van verlegenheid: omdat ze elkaar niet in de ogen durven kijken staren ze maar naar elkaars haren. Dit romantische liefdesgedicht is niet wat het is; in de romantiek dringt schaamte naar voren en is ook een ironische toon te horen die als het ware waarschuwt voor een al te serieuze betekenisgeving.

Het doorbreken van de in gang gezette betekenis en toon is een belangrijk kenmerk van Hanlo's poëzie, dat op allerlei manieren en nivo's in de verschillende dichtvormen is terug te vinden. Zo treffen we in ‘zonder naam’ de beschrijving aan van een geliefde:

> je zachte haar wuift in de wind
> je huid is blank als wit steenslag
> ik denk aan je ogen en kijk naar je mond
> die fijn is en waar niets op te zeggen valt

Opnieuw is dit een met herkenbare begrippen opgebouwde beschrijving van een beminde: blanke huid, zacht haar, ogen, fijne mond. Maar over de ogen wordt ook

hier verder niets gezegd; er wordt - uit verlegenheid? - niet *in* de ogen van de ander gekeken. De geliefde wordt in de tweede strofe in een bostafereel geplaatst waar vingerhoedskruid en veenkruid bloeit. En dan volgt opeens weer zo'n moment van doorbreking als we lezen: ‘en jij bent er en mooi genoeg lijk je me’. Dit ‘lijk je me’ is vervreemdend omdat het een modaliteit, een terughouden suggereert. De ander *is* niet mooi, maar *lijkt* mooi *genoeg* voor de dichterlijke spreker. Dit is geen eeuwige schoonheid, maar een die goed ‘genoeg’ is voor het moment. Dit is alledaagse, nuancerende taal die in de poëtische contekst vervreemdend werkt.

Eenzelfde doorbreking, die ik in het vervolg ‘schakelmoment’ zal noemen, waarmee ik doel op ondermijning van het gezegde, het overschakelen naar een andere betekenis, lezen we in ‘Het Riet’, een gedicht dat veel meer *experimenteel* is, in de zin van de Vijftiger poëzie, dan de twee hierboven besproken gedichten. Klank en kleur zijn de peilers van dit gedicht, waarin een natuurtafereel beschreven wordt met hars, boomschors, artisjokken, kippen, meeuwen, griend, varens, dassen, kerseboom en riet. Deze begrippen leveren bij elkaar niet een direct visueel beeld op, maar suggereren wel een sfeer van buiten-zijn. Twee schakelmomenten vallen op. Ten eerste worden midden in het gedicht riet en water beschreven:

> Het grote rietveld weeft zich
> dor, geel, verdord, maar aangenaam en droog
> want boven is het blauw
> En, ach, het meer zal ook wel blauw zijn
> te midden van het riet
> zitten meeuwen op hun nesten

Het vergeelde veld en de blauwe lucht daarboven vormen een herkenbaar zomers tafereel en daarin kan kennelijk niet ander dan ‘blauw’ water voorkomen. ‘Ach, het meer zal ook wel blauw zijn’ is een een ontkrachting van de nauwkeurig beschreven kleuren van riet en lucht. Hier wordt een cliché geïntroduceerd, water is nu eenmaal meestal blauw, op een manier zoals je dat in spreektaal doet: voorafgegaan door ‘en’ en ‘ach’. Dat laatste woord heeft iets droevigs, maar ook iets waarmee uitgedrukt wordt dat het eigenlijk niet zo heel erg belangrijk is.

Ook het slot van dit gedicht is vervreemdend:

> Weelderig is de natuur
> maar toch wel mooi
> en breed

Klaarblijkelijk staan ‘weelderig’ en ‘mooi’ in eerste instantie tegenover elkaar. De woorden ‘toch wel’ geven aan dat hier een combinatie van beide termen mogelijk is. Het slotwoord ‘breed’ is daarmee echter niet onmiddellijk te verbinden. Natuur wordt over het algemeen weids of groots genoemd; een polderlandschap met riet en water impliceert verte en ruimte, maar wat precies ‘breed’ inhoudt in dit verband, is niet duidelijk. Is de rietkraag breed, strekt de waterstroom zich breed, naar beide zijden, uit? Ook dit is een schakelmoment: er wordt overgeschakeld van een algemene beschrijvende mededeling naar een veel meer particuliere asso-

ciatie. De natuur is breed volgens de dichter. Ik weet ongeveer, maar niet precies, wat ik me daarbij moet voorstellen.

Het plotseling overstappen op een ander idioom om zo betekenissen die voor de hand lijken te liggen te manipuleren maar ook om alledaagse opmerkingen in de poëtische taal te introduceren, kan in verband gebracht worden met een ander opvallend aspect van Hanlo's poëzie: het benoemen van een object op verschillende manieren. De dichter weet dat er telkens andere mogelijkheden tot naamgeving zijn en wil zich niet vastleggen op één woord. Een bekend voorbeeld van dit poeticale en stilistische principe is het gedicht 'ik noem je bloemen etc' waarvan de eerste strofe luidt:

> ik noem je: bloemen
> ik noem je: merel in de vroegte
> ik noem je mooi

De geliefde ander krijgt verschillende namen, maar nooit een naam die precies weergeeft. Of, met de woorden van Hugo Brems: 'Hanlo weet wel wie "je" is. Maar het vreemde in "je", dat wat aan woordenboek, wetenschap en sociale omgang ontsnapt, haalt hij naar voren om het tegelijk met een vertrouwde naam te benoemen: "bloemen".' (1991;16). Het noemen van namen, het opsommen is een manier om greep op de betekenis van de ander te krijgen, maar tegelijkertijd is het een middel om de definitieve naam of betekenis af te houden.

Ook in andere gedichten is dit opsommen een belangrijke wijze van spreken. Neem bijvoorbeeld de gedichten 'Wat zal ik voor je kopen, zoon?', 'Waarover zal ik zingen' of 'Vers'. Dit zijn heel verschillende gedichten, maar in alle drie komt het opsommen voor. Opsommen van mogelijkheden of alternatieven, omdat er geen duidelijkheid is, of omdat er geen definitieve beslissing genomen kán worden.

In 'Wat zal ik voor je kopen zoon' vraagt de dichterlijke stem aan een ander die 'zoon' genoemd wordt, wat hij voor hem moet kopen. Deze mededeling staat in de titel, het gedicht zelf benoemt allerlei mogelijke kado's die aangeschaft zouden kunnen worden:

> Een kat? een sterfelijke witte muis? een wat?
> Een vriendje uit de Oriënt? een slaaf?
> Een zwarte raaf uit Duitsland? of een rat?
> Een hond die goed gezond is? of een fluit?.
> (...)

Het gedicht loopt nergens op uit. Niet duidelijk wordt wat de voorkeur krijgt van spreker of ontvanger. Misschien zijn zij ook wel dezelfde persoon en spreekt de dichterlijke stem eigenlijk zichzelf aan. En jezelf verrassen met een kado is natuurlijk onmogelijk.

(In een brief aan W.F. van Leeuwen uit oktober 1949[4] krijgt het gedicht wel een afloop. Hanlo was er niet enthousiast over, maar citeerde het toch: 'Koop maar een hond die goed gezond is, Pa / Waarmee ik iedere dag de straat op ga / Een kat is

niet je dat, een slaaf te braaf / Een vriendje uit de Orient verwend / Een raaf een rat 't gevangenzijn gauw zat / Een muis ontvlucht in huis en eet van 't spek / En heeft daarbij bacteriën aan zijn bek / Een hond zijn mond is schoon want dat is waar / En lopen wij dus daarvoor geen gevaar.' Het opsommen wordt hier herhaald en daarmee nog meer bizar gemaakt. Het gedicht krijgt met dit tweede deel het karakter van een kinderliedje waarin herhaling en ritme structurele principes zijn.)

In 'waarover zal ik zingen' blijkt dat het opsommen niet alleen grapppig is, maar ook moet verhullen dat de dichterlijke spreker eigenlijk niet weet waarover hij het moet hebben. Of anders gezegd, dat waarover hij wil spreken, is niet met woorden te vatten. In dit gedicht worden allerlei zaken genoemd die de dichter zou kunnen aansnijden, maar steeds wordt daaraan de vraag toegevoegd 'of zal ik over de liefde zingen?'. Deze vraag wordt niet beantwoord en blijft uitgesteld of opgeschort. Het is kennelijk lastig om die vraag affirmatief te beantwoorden en ook daadwerkelijk over de liefde te gaan zingen. Deze onbeslisbaarheid is ook aan de orde in het mooie gedicht met de titel 'Vers' dat in het uitstellen van het antwoord een gevoel van droefheid oproept. Ik citeer het in zijn geheel:

> Op mijn gitaar kan ik zacht een snaar aanslaan
> en dan mijn vingers vormen tot een ongewoon akkkoord
> of laat des avonds langs de door de storm beruiste bomen gaan
>
> 'k Kan bladeren in een boek met platen
> of op een nieuw vel van mijn bloc een streep zetten
> of dwalen naar de stenen bank waar we eens stonden
>
> Of met de trein naar Zandvoort naar het strand gaan
> en naar de grijze zee en de verlaten branding kijken
> en daar met gave schoongespoelde schelpjes in mijn hand staan

Hier wordt *spleen* beschreven, een verveling die eenzaamheid verraadt. De 'ik' houdt zichzelf mogelijkheden voor, maar onderneemt daarop geen actie. Met niets van wat hij zichzelf voorstelt te doen, wat muziek maken, schrijven tekenen of wandelen naar een geliefd plekje of naar de zee, doorbreekt hij zijn passieve toestand.

Opsommen en herhalen liggen in Hanlo's werk dicht bij elkaar en zijn manieren om te ordenen, om de taal en het gezegde in bedwang te houden. In 'Programma' is de herhaling van de opmerking dat iets 'honderd gulden' zal gaan kosten zo'n ordemiddel; in 'Kroop de mist' geldt hetzelfde voor de tot drie keer toe herhaalde zin 'Dan is het herfst'. En in 'Vers per 7 juni '51' zijn herhaling en opsomming de pionnnen in een kinderlijk vraag- en antwoordspelletje:

> Bedoel je Josje met de kleine ogen?
> Nee, met de grote.
> Bedoel je Josje met de schelle stem?
> Nee, met de mooie.
> Bedoel je Josje met het haar dat naar niets ruikt?
> Nee, met dat fijn ruikt.

Bedoel je Josje aan wie je nooit denkt?
Nee, aan wie ik altijd denk.
(...)

Het is een dialoog die gevoerd wordt door maar één spreker, namelijk iemand die van Josje houdt en allerlei beelden verzint om hem te beschrijven. Door steeds een bewust verkeerd gekozen beeld als vraag voor te stellen, en daarna tegen te spreken ontstaat een grappig effect. Josje is een kind dat letters overschrijft en voor een zaklantaarn spaart, zo valt te lezen in de tweede helft van dit gedicht, en die 'graag bij mij is'. Dichter en kind lijken een spel te spelen, maar in feite is het alleen de dichter die speelt, want hij is aan het woord, hij bepaalt wat er gezegd en beschreven wordt, hij houdt het aangesproken kind een zelfbeeld voor.

Over het kind-motief in het werk van Hanlo is veel gezegd en geschreven. Met betrekking tot de poëzie benadrukt Middag (1984) en anderen voor hem, het regressieve thema: het gegeven dat de dichterlijke spreker het verlangen opnieuw kind te worden tot uitdrukking brengt. Argument voor deze interpretatie is het gedicht 'Wij komen ter wereld', waarin het leven in omgekeerd verloop wordt voorgesteld. Wij komen dood ter wereld en worden pas levend en jong in de loop van de tijd:

Wij komen ter wereld met rouw, uit de graven;
met rouw, die gepast is, omdat wij nog dood zijn.
Ons lichaam ontstond uit de grond en uit planten,
om eens te bereiken een veilige haven.

(...)

Zo vullen de jaren zich met veel voortreflijks,
- en ook met veel lelijks, ik laat dit nu rusten.
Gaandeweg worden wij steeds meer harmonisch,
wanneer wij bereiken de tijd die men jeugd noemt.

(...)

Volgens Middag (1984) en Renders (1996) zou de biografie van Hanlo dit poëtisch thema ondersteunen: de persoon Jan Hanlo zou zijn leven lang hebben geprobeerd kind te blijven, zou zijn volwassenheid hebben willen ontkennen. Ik laat de levensbeschrijving van Hanlo voor wat die is, maar constateer dat er in zijn poëzie ook verzen te vinden zijn die het regressieve thema nuanceren of de kindproblematiek complexer maken. De nuance is bijvoorbeeld te lezen in 'Op het kerkhof' waaruit blijkt dat geluk voor de jeugd is, stilte en verdriet voor de oudere man. Er is niet alleen het verlangen naar de jeugd; er is ook het besef dat pas later begrepen wordt wat het geluk van vroeger inhield. Niet op het moment van gelukkig zijn zelf, maar jaren later realiseert men zich wat dat inhield.

Complex is de kindthematiek als we nagaan hoe het kind wordt uitgebeeld en hoe het zich verhoudt tot de dichterlijke spreker. Het valt op dat de dichterlijke spreker nooit zelf kind is, maar er altijd enige afstand tegenover houdt. Het kind is speelkameraad die leert dammen en niet wil verslaan ('Aan J.'), het kind is taalka-

meraad omdat het zijn eigen woorden én denkbeelden aan de dichter aanreikt (‘Jossie’ of ‘Voor Philippe’): ‘Jossie lief Jossie. Klein Jossie. Goed Jossie. / Goed lijf Jossie. Goed zicht. Goed ziel, denk. / Weet niet goed ziel Jossie. Ken niet goed ziel Jossie. / Ziel Jossie. Goed Jossie Is goed ziel Jossie misschien.’. En het kind is degene aan wie de dichter verhaaltjes wil vertellen over zelfbeleefde gebeurtenissen. Een voorbeeld hiervan vinden we in het verhalende ‘Zwijgen’, waarin verteld wordt over ‘een gezin met drie kinderen’ die allemaal heel stil blijven als zij worden voorgelezen. In dit gedicht is de afstand tussen kinderen en dichterlijke spreker groot: hij begrijpt hun gedrag eigenlijk niet. Zij spreken als ze spelen twaalf uur achtereen, terwijl hij zelf soms een dergelijke periode lang niet spreekt, omdat er niemand is om tegen te spreken:

> Gewoon omdat ik niemand ontmoet
> Hoeft ook niet
> Ik sleutel aan mijn motor of ik schrijf
> Maar zij
> - zoals trouwens alle ‘normaal’ geïntegreerden -
> spreken
> maar soms
> zwijgen ze.

De dichterlijke spreker voelt zich verbonden met de kinderen, bewondert hen, maar is en blijft ook anders dan zij. Wat opvalt in dit gedicht is de directheid, de mededeelzaamheid ervan. Hier ontbreken metaforen, romantische beelden, klank- en woordexperimenten. Hier wordt direct verteld hoe alleen iemand kan zijn.

Een ander accent op het kindmotief wordt gelegd in het vers ‘Het dak’ dat beschrijft hoe twee kinderen op de rand van een dak staan:

> Zij stonden te kijken 4-hoog op het dak
> Ik zei dat zij gaan moesten anders vielen zij eraf
> Een jongetje en een meisje ik kende ze niet
> In een stad zijn de huizen extra hoog
> : Als je eraf valt ben je zeker dood
> Zij gehoorzaamden me en ze gingen weg
> Maar toen ik wat later weer keek uit mijn raam
> Stond het jongetje aan de uiterste rand van het dak
> Hij staarde verstrooid langs zijn schoenen af
> Tussen zijn schoenpunten door naar de diepte omlaag
> Gedachte aan dood bevreemdde hem niet
> Ik sprak nu streng Jochie ga van de rand
> Ik zal het je vader en moeder gaan zeggen
> Hij ging. Of zijn die niet thuis. Hij schudde het hoofd
> Zij waren niet thuis. Later hoorde ik hun schommel op de zolder
> Zij schommelden lang en vrolijk samen
> En zongen daarbij vrolijke liedjes

Dit is een gedicht dat eigenlijk meer een kort verhaaltje is. Dichterlijke vormentaal als rijm, ritme, herhaling, parallellie, metaforiek, strofe-indeling, die Hanlo in veel

andere verzen hanteert, ontbreekt hier. In eerste instantie lijkt het erop dat er meer sprake is van beschrijving dan van verbeelding. Een jongetje en meisje spelen gevaarlijk op de dakrand en de ‘ik’ stuurt hen weg. Maar er zit ook in deze tekst weer zo'n schakelmoment, waardoor het betoog op een ander betekenisplan terecht komt. Dat moment ligt midden in het gedicht in de zin ‘Gedachte aan dood bevreemdde hem niet’. Tot nu toe werd er een afstandelijk vertelperspectief gehanteerd: de situatie wordt beschreven, jongetje en meisje zijn ‘de anderen’ die door de ‘ik’ geobserveerd worden. Maar hier laat de ‘ik’ zijn afstandelijkheid los en dringt door in de gedachten van het jongetje. En vervolgens is hij geen buitenstaander meer, maar gaat hij zich met de situatie bemoeien en dreigen dat hij de ouders van de kinderen zal gaan waarschuwen.

Het moment van het verlaten van de afstandelijke positie als beschrijver luidt het moment in waarop het jongetje de gevarenzone verlaat, maar is ook het moment waarop de neutraliteit van de dichterlijke spreker wordt opgeheven. Dit gedicht verwijst ons naar Hanlo's autobiografische verslag *Zonder geluk valt niemand van het dak* geschreven in 1947, 1949 en 1950 en gepubliceerd in 1972. Dichter en persoon komen samen in het beeld van het jongetje dat op de dakrand staat en weet dat hij dood kan vallen, maar daar niet bang voor is. In *Zonder geluk valt niemand van het dak* beschrijft Hanlo zijn eigen poging tot vallen als volgt:

> Ik stapte het raam uit (‘wat mij later herinnerde aan de reeds genoemde versregels wanneer zal ik ..’). Het vel papier fladderend voor mij uit houdend liep ik, in noordelijke richting, de lengte van het terras af. Soms ging de wind even liggen, maar over 't algemeen was de richting constant. Zo arriveerde ik aan de rand. Mijn kamertje en het terras lagen 4/hoog. Beneden mij was een schuin dak, met recht onder mij een goot ter hoogte van 2/hoog, waarvan ik mij - bewust althans - maar weinig rekenschap gaf. De wind hield aan. Er was geen keuze. Ik sprong. Niet zonder elegantie misschien. Nog voel ik hoe de wind opwaarts langs mijn wangen streek. Ik viel in vertikale stand naar beneden en kwam met een smak tercht met mijn linkervoet in de goot en mijn rechterknie en mijn hoofd tegen het pannendak. (1972;78)

Hanlo is niet dood gevallen. Hij kwam terecht op het dak van de eerste verdieping. Een van zijn buren verhinderde - onbewust - dat hij zich nog een verdieping verder naar beneden op de straat liet vallen. Vallen als eufemisme voor springen. Er waren geen vader en moeder die hem in de gaten hielden. En er was ook geen zusje of vriendinnetje waarmee hij na afloop kon gaan schommelen en zingen.

Poëzie en autobiografische tekst liggen in dit geval dicht bij elkaar. Maar dat wil nog niet zeggen dat er een een-op-een-relatie is tussen dichterlijke spreker en de persoon Jan Hanlo. Het is ook de vraag of we die persoon Hanlo wel daadwerkelijk leren kennen uit zijn autobiografieën. Zijn zelfanalyses lijken immers precies, maar zijn ook nogal onvolledig en verhullend. (Het is natuurlijk ook de vraag of een psychotisch iemand zichzelf op het moment van waanzin wel kan analyseren.)[5]

Terug naar de man die door de Alpen zwierf bijna vijfduizend jaar geleden. Dat is een ondenkbare tijdsafstand. Was deze man al een mens zoals wij, met neiging tot

lyrische ontboezeming, twijfels over moraliteit of gevoelens van eenzaamheid? Werd hij ontroerd door kinderen en speelde hij hun spel mee?

Of is het bestaan van de man een grap, en moeten we vraagtekens zetten bij de authenticiteit van een ineens tevoorschijn komende mummie? Is de mummie een symbool van ons technologische tijdperk waarin we alles kunnen namaken wat we willen?

3. De poëzie van Paul Rodenko

In april 1951 verschijnt Rodenko's eerste dichtbundel met de titel *Gedichten*, in *De Windroos*serie van Ad den Besten. Acht jaar later volgt een tweede bundel *Stilte, woedende trompet* en in 1975 worden beide bundels samengevoegd tot de verzamelbundel *Orensnijder, tulpensnijder*, die in totaal zo'n zestig gedichten omvat. Hanlo's *Verzamelde gedichten* bevatte zoals gezegd, iets meer dan negentig gedichten. In vergelijking tot de oeuvres van bijvoorbeeld Gerrit Achterberg of Lucebert, zijn die van Rodenko en Hanlo dus vrij klein, maar groot in diversiteit.

Net als Hanlo schrijft Rodenko ook vele verschillende soorten gedichten, waarbij de verscheidenheid evenwel minder met vorm dan met thematiek te maken heeft. Rodenko's bundels bevatten existentialistische lyriek (‘Zondagmiddag’), experimentele poëzie (‘Besneeuwd landschap’) en liefdesgedichten (‘Existentiaal’). Hij schrijft verzen met een duidelijk engagement (‘Bommen’) en gedichten waarin het vooral om de poeticale thematiek gaat (‘De Dichter’). De meest opvallende karakteristiek van Rodenko's poëzie is echter de veelstemmigheid die in verschillende gedichten, verspreid over de hierboven thematisch ingedeelde, te horen is. We kunnen spreken over het polyfone karakter van deze poëzie.

Illustratief in dit verband is het programmatische gedicht ‘Het beeld’ dat beschrijft hoe een ‘ik’ (een houtsnijder en symbool voor de dichter) een beeld snijdt van ‘morgenrozenhout’: ‘Het was zo schuw zo ongeschoold / dat ik het zelf niet kende’. Dit raadselachtige beeld waait weg op de wind, maar wordt steeds teruggebracht. Het lijkt erop dat ieder die het vindt het beeld een andere naam geeft:

> Er waren er die het herkenden
> en luide namen gaven:
> Confecta Sexgiraffe Tafel met Citroenen
> Clown Tederheidsbeginsel Bloedgewricht
> Naakt met Napoleon Een Huis My Country
> My Ka My Lah My Lullalongsome Baby
> O schweler Ahnenstem Wir haben's
> *nicht gewusst*
> nimmet gruwuhle
> nit gramah.

Verschillende talen worden gebruikt om het beeld van morgenrozenhout te benoemen: Engels, Duits, Nederlands; de taal van de dichter, de taal van de schilder, de taal van de beul, de taal van het slachtoffer, de taal van de gelovige, de taal die

niet meer als taal klinkt. Het beeld is kennelijk alles en niets. Het roept niet alleen deze kakofonie op, maar ook een kinderliedje en een bizarre dialoog:

orensnijder tulpensnijder
wie gaat er mee de vijverkoe bevrijden
de vijver is gesloten
de sleutel is gebroken
er is geen ene
tweeë
drieë

- Dites, Madame, va-t-il pleuvoir ce soir?
- Mais non, Monsieur, vous ne savez donc pas?
- Quoi?
- Qu'on a inventé le plus-jamais-pleuvoir?

In het kinderliedje herkennen we de titel van de verzamelbundel: de vreemde combinatie van twee snijders, van oren en van tulpen. Bij ‘tulpensnijder’ kunnen we ons het beeld voorstellen van iemand die in de tuinbouw werkt en bossen tulpen samenstelt. In analogie hiermee zou een ‘orensnijder’ iemand zijn die lamsoren (een bepaalde eetbare plant die groeit op zilte kleigronden) snijdt en verzamelt. Orensnijder roept ook de naam van Vincent van Gogh in herinnering: hij sneed in een bui van depressiviteit zijn oor af en bood het aan aan een dame van lichte zeden uit zijn omgeving. De combinatie orensnijder tulpensnijder wekt de suggestie van een bakerrijmpje: mooi klinkende ‘onzin’ woordjes worden aan elkaar geregen, ‘de sleutel is gebroken’ is een citaat uit het Oud-Hollandse kinderversje ‘Witte zwanen zwarte zwanen’ dat hierop aansluit.

Rodenko heeft in een interview in 1975, gepubliceerd in *De Revisor*, zelf ook een uitleg gegeven aan de betekenis van de oren- en tulpensnijder. Hij zei het woord ‘schoudertulpensnijder’ gebruikt te hebben om uit te drukken dat de houtsnijder/dichter de volmaakte vorm, glad en puur en zuiver als een tulp, van een schouder van een vrouw uit wil snijden. Om het pure te bereiken moet hij snijden, een *agressieve* daad verrichten. De ‘orensnijder’ heeft iets vergelijkbaars paradoxaals in zich, aldus Rodenko: ‘Was met orensnijder eerst bedoeld de dichter die, als een houtsnijder, bezig is zeer zorgvuldig een oor uit te snijden, het oor van de vrouw met de tulpenschouders, maar tegelijk ook het oor van de lezer die de dichter bereiken wil, een oor waarvan hij dus een zuiver ontvangapparaat wil maken - nu, cursief, is het de dichter die de lezer de oren afsnijdt.’. Oren worden dus *aangereikt* (gesneden in de zin van vormgeven), maar ook *verwijderd* (gesneden in de zin van afsnijden).

Aan het slot van het gedicht ‘Het beeld’, onmiddellijk na de klanken van het kinderrijmpje, zijn twee Franssprekende stemmen te horen die een bizarre dialoog houden over de uitvinding van de afschaffing van het regenen. Rodenko toont hier zijn schatplichtigheid aan het surrealisme, hij is geïntrigeerd door de droom en de geheimzinnige kanten van de werkelijkheid. In het interview zegt Rodenko niets over deze vreemde dialoog, maar stelt hij wel vast dat van het beeld tenslotte niets terecht komt: ‘in ieder geval niet dat wat de dichter er zich van had voorgesteld (...) Hij lijdt échec.’.

In ‘Het beeld’ horen we vele stemmen door elkaar heen. De dichter is gebonden aan zijn papier waarop de ene regel op de andere *moet* volgen, maar hij wil de suggestie wekken dat de verschillende stemmen gelijktijdig, door elkaar heen in een explosie van geluid, te horen zijn. Deze polyfonie doet denken aan de ‘Cantos’ van Ezra Pound, een dichter die Rodenko zeer bewonderde zoals blijkt uit een aantal essayistische stukken die hij over hem schreef. Pound staat volgens Rodenko aan de bron van de Angelsaksische avantgarde van de literatuur, met in zijn voetspoor T.S. Eliot, e.e. cummings, J. Joyce e.a. Hoewel Rodenko in zijn essays over poëzie beweert dat hij zelf meer te danken heeft aan de surrealistisch/romantisch Franse traditie dan aan de avantgardistisch/intellectualistisch Engelse, geeft hij er in zijn poëziepraktijk blijk van dat de complexe dichtkunst van Pound hem sterk inspireerde.

Aan het polyfone gedicht is niet één betekenis te verbinden, integendeel, het gaat de dichter juist om de meervoudige betekenissen die met de verschillende stemmen doorklinken. Daarmee wordt het gedicht poeticaal: het kwestbare beeld dat de ‘ik’ maakt en dat van iedereen een andere naam krijgt, lijkt wel wat op de tekst van een gedicht die onder de ogen van verschillende lezers steeds een andere inhoud krijgt.

De veelstemmigheid speelt ook een rol in de vier constellatie-gedichten die Rodenko schreef: ‘Constellatie’, ‘Zomerconstellatie’, ‘Voortijdige constellatie’ en ‘Voorjaarsconstellatie’. De laatste twee zijn opgebouwd uit drie grotere gehelen die gelezen kunnen worden als afzonderlijke gedichten, waarin een aantal stemmen elkaar afwisselt. Het zijn in zekere zin verhalende gedichten, niet alleen vanwege de mythologische en bijbelse motieven die erin voorkomen, maar ook omdat er een vertelstem is die geïnterrumpeerd wordt door andere stemmen en door een stem die een soort refrein of koorzang (herhaling van zinnen) uitspreekt. Ik citeer een fragment van ‘Voortijdige constellatie’:

(...) de enkeling
Leeg en ontspannen, met rustige ogen
Wachtend zoals de bomen op wacht staan
In donkere weerbare wortels

- Onder de gesp van de godendij
Ademt het kind, het voortijdige

‘Wannneer zal de manlijke boom
in een wolk van lippen ontploffen?
Wanneer zal de vuist van de lucht
Zich tot strelende vingers ontspannen?

Zij zitten gehurkt om de landkaart
Hun adem omcirkelt de bergen
Hun adem wordt vierstemmig fluiten
En namen fladderen op
Als vogels, als meisjesrokken
Zachtrose rivieren onthullend
Een landschap van ademend vlees, licht als bierschuim

- In de knoestige dij van de god
Sluimert het kind, het ontijdige
(...)

De vertelstem wordt in de rede gevallen door tenminste twee andere stemmen, waarvan de ene een tweeregelig refrein zingt en de andere vragen stelt die onbeantwoord blijven. Constellatie betekent de stand van hemellichamen of een samenspel van factoren, en in dit gedicht roept dat de associatie op met goden en hemelbewoners die door elkaar heen praten. Er ontstaat geen consistent beeld bij lezing van dit gedicht: er verschijnen flarden van beelden, opgeroepen door de verschillende stemmen. De lezer wordt geconfronteerd met een visuele onrust, met het overelkaar heen buitelen van voorstellingen.

Dit is natuurlijk het tegendeel van de poëzie van Hanlo. Hier wordt een intellectueel spel gespeeld met associaties en intertekstuele (mythologische) verwijzingen. Dit is veelheid in plaats van soberheid, complexiteit in plaats van ontroering. Hier gaat het om de metaforische kracht van de woorden.

Maar tegenover het lawaai van de stemmen weet Rodenko soms ook de stilte te beschrijven. Vaak de stilte als dreiging. Stilte als anti-stilte. Dit kunnen we lezen in het gedicht ‘Bommen’ dat een impressie geeft van een stad in oorlog. Ik citeer het vers in zijn geheel:

De stad is stil.
De straten
hebben zich verbreed.
Kangeroes kijken door de venstergaten.
Een vrouw passeert.
De echo raapt gehaast
haar stappen op.

De stad is stil.
Een kat rolt stijf van het kozijn.
Het licht is als een blok verplaatst.
Geruisloos vallen drie vier bommen op het plein
en drie vier huizen hijsen traag
hun rode vlag.

Rodenko gebruikt in dit vers de techniek van het tegengestelde om het beeld van inslaande bommen effect te geven. Niet het lawaai, maar de stilte en geruisloosheid, niet chaos en verwoesting, maar de ordelijkheid van straten die zich verbreed hebben of van licht dat als een blok verplaatst is, verhevigen de spanning die de titel van het gedicht aankondigt. In de slotstrofe wordt de sensatie van vervreemding die bij de lezer werd opgeroepen, tot een climax gevoerd: de vlag is symbool voor de brand die uitbreekt, en is ook een cynische referentie naar de overwinnaar. Huizen hebben de menselijke handeling overgenomen: zij hijsen, bij gebrek aan overlevenden, de vlag.

Dit is een rationeel gedicht, hier horen we een dichterlijke spreker die aan het woord is op een serieuze toon. Hier is geen ruimte voor Hanlo's grappigheid. Dit is streng maakwerk. Niet voor niets schetst Rodenko de positie van de dichter als

renaissancistisch uomo universale of als robot. Dat lezen we bijvoorbeeld in ‘De dichter’, waarin een dichterlijke spreker wordt geïntroduceerd als ‘hij’: ‘Wijd strekte hij zijn armen uit / enorme wijzers’. Deze passage roept de tekening van Leonardo da Vinci in herinnering: de bijna aan God gelijke man die met zijn armen en benen gespreid in een cirkel staat. De dichter in dit gedicht eigent zich ook bepaalde universele krachten toe en spreekt: ‘ik ben uw klok / ik ben uw tijd’. Hij ziet het kennelijk als zijn opdracht om de lezers/toehoorders te tonen op welk moment zij leven. Maar hij is meer: ‘Ik ben / de roerdomp van uw spiegel / de schaduw van uw nieren / de zwerfsteen van uw woorden / de kikvors van uw dijen’. Nu ontwerpt de dichter allerlei absurde beelden om daarmee aan te geven dat hij alles is waartoe de taal hem in staat stelt. En juist in dat alles *kunnen* zijn èn in het tegenstrijdig zijn, is hij te herkennen als dichter: ‘Zo heb ik u herkend. / Zo hebt gij mij herkend’. In het tweede deel van dit poeticale openingsgedicht neemt de dichter dan ook Messiaanse trekken aan:

> Zo heb ik u gemerkt.
> Zo heb ik u gesterkt.
>
> Ik heb u geschonden om u te helen.
> Ik sloeg u wonden om mijn brood met u
> te delen.
> Om u te dichten
> sloeg ik u lek.
> Ik
> uw dichter.

Hier worden, net als in het al besproken gedicht ‘Bommen’, beelden omgekeerd. De ‘ik’ lijkt een Jezus-figuur, maar in dit geval ontvangt hij niet de wonden, maar slaat hij wonden, wordt hij niet geschonden, maar schendt hij zelf, om dan vervolgens als de ‘geijkte’ Christusfiguur het brood te delen en te genezen. Letterlijk zegt de dichter dat hij deze tegenstrijdigheden moet verenigen: ‘Om u te dichten / sloeg ik u lek’. Dichten is hier tweeledig: gedichten maken, maar ook dicht maken. In deze laatste betekenis refereert Rodenko aan Achterbergs gasfitter (het alterego van de dichter) die ook een gat moest dichten.

4. Slot

In 1959 schrijft Rodenko in het *Haags Dagblad* een kritiek naar aanleiding van de verschijning van Hanlo's *Verzamelde gedichten*. Twee uitspraken uit zijn betoog wil ik naar voren halen. In de eerste plaats de karakterisering van Hanlo's poëzie als ‘een poëzie van aarzeling, onzekerheid, beschroomdheid’ en ten tweede de opmerking dat dit het dichterschap van een mysticus is: ‘de diepste impuls van Hanlo's dichterschap [is] juist de ervaring van de wereld als een ondeelbare totaliteit, van zijn persoonlijkheid als een niet-persoonlijkheid, dat wil zeggen een nog-nietafgescheiden deel van de totaliteit’ (1992;121 en 123). Het aarzelende en metafysische zijn zeker kenmerkend voor Hanlo's lyriek en zijn tegelijkertijd ook

anti-kenmerken van Rodenko's eigen poëtische werk. Rodenko's dichterlijke spreker is de *maker*, degene die beelden ontwerpt, combineert en uit elkaar haalt, zonder dat hij gelooft in een poëtisch ideaal of in een menselijke authenticiteit. Kusters formuleert dit anders, maar bedoelt, geloof ik, hetzelfde als hij zegt dat Rodenko verlangt naar een *'materialistische vorm* van mystiek (...) waarin voor de ziel geen plaats is, en voor het vlees en het leven evenmin' (1992;34). Rodenko worstelt niet met de aarzeling van Hanlo. Hij is wel een relativist, maar niet een dichter die onbevangen met de taal kan spelen. Hanlo is naïever, laat verschillende talen door elkaar heenlopen, stapt soms plotseling op iets anders over en is in die vrijblijvendheid een postmodernist. Rodenko jongleert met stemmen en beelden, buit tekstuele verwijzingen uit, maar houdt daarbij ook altijd vast aan een patroon, aan een doordacht ontwerp.

Rodenko plaatst Hanlo in de lijn Gezelle en Van Ostaijen. Ik denk dat daar nog een naam van een voorganger aan toegevoegd zou moeten worden, namelijk Herman Gorter. Het gedicht 's Morgens' herinnert aan Gorters *Mei* in het beeld van de fluitende jongen die door de stad loopt en 'Niet ongelijk' doet in de beschrijving van de ogen van de geliefde, de lijn van die ogen lijkt op de lijnen van visdiefjes, denken aan Gorters *Verzen* waarin vele ogen worden beschreven. En ook de bijna kinderlijk verliefde toon waarop het verlangen een te zijn met de ander wordt uitgesproken, is bij Gorter te vinden:

> Uw oogen zijn zoo blauw
> als klaar water - ik wou
> dat ik eens even u kon zijn,
> maar 't kan niet, ik blijf van mijn.
>
> En ik weet niet wat 't is wat
> ik u zeggen wil - 't was toch wat. (uit: *Verzen 1890*,35)

Rodenko constateert een jaar later in de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* dat Hanlo op grond van gedichten als 'Oote' en 'Jossie' symbool van de experimentele dichter is geworden, maar stelt ook vast dat daar een esthetisch, expressionistisch taalexperiment en een zuiver klassiek metrum tegenover staan. De gemeenschappelijke noemer van al die verschillende gedichten die Hanlo schreef, zou de 'onbedwingbare *Experimentierlust* van de auteur' zijn. (192;141).

En juist in die lust tot experimenteren ligt de relatie tot Rodenko's eigen dichterschap, met dat verschil dat de kinderlijke speelsheid, of de 'kinderlijke verwondering en onbevangenheid tegenover de taal' die Rodenko signaleert bij Hanlo, een meer volwassen rationeel ingekaderde experimenteerzucht is. De drijfveer van deze dichters is dezelfde: het zoeken naar verschillende vormen om in poëtische taal iets uit te drukken, maar de positie van waaruit gewerkt wordt verschilt. Rodenko is in de jaren veertig, als hij de meeste van zijn gedichten schrijft, al een lezer, de theoreticus die hij later in zijn kritische praktijk nog sterker zal worden; Hanlo draagt veel minder kennis van de poëtische traditie met zich mee. Hij is in de jaren veertig al een vijftiger en zestiger (in z'n realistische mededeelzame verzen), maar schrijft in zekere zin ook 'ouderwetse' negentiende-eeuwse poëzie. Rodenko is in z'n eerste bundel een existentialistische dichter, later wordt hij meer

experimenteel (meer een Vijftiger), maar de meest eigen toon vindt hij in zijn veelstemmige poëzie die buiten de Nederlandse grenzen haar voorbeeld vindt in de angelsaksiche lyriek van Pound en Eliot.

Het heeft mij altijd verbaasd dat er geen correspondentie te vinden is tussen Paul Rodenko en Jan Hanlo (- zoals het me ook altijd verwonderd heeft dat Rodenko door de Merlinisten nooit als referentiepunt is aangenomen). Hun pogingen te zoeken naar een dichterlijke stem en hun poëtische onaangepastheid, maar ook hun openstaan voor allerlei genres, van sprookje tot ballade, van korte verhalen tot prozagedichten, leken mij aanleiding tot gevoelens van verwantschap. Het is veel moeilijker te begrijpen dat mensen die met hetzelfde bezig zijn in een bepaalde periode geen contact hebben, dan het te begrijpen is dat auteurs 'bewegingen' vormen, tijdschriften oprichten om zo eenzelfde literaire stem naar buiten te brengen. Afstand tussen mensen binnen eenzelfde tijdperk blijkt soms net zo moeilijk te overbruggen, als de afstand over eeuwen heen.

Bibliografie

Ton Anbeek, *Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1885-1985*, Amsterdam 1990.

Hugo Brems, *De dichter is een koe, Over poëzie*, Amsterdam 1991.

Herman Gorter, *Verzen, De editie van 1890*, met een inleiding en annotaties van Enno Endt, Baam 1987.

Jan Hanlo, *Verzamelde Gedichten*, tweede vermeerderde druk, Amsterdam 1970.

Jan Hanlo, *Brieven 1931-1962*, Amsterdam 1989.

Jan Hanlo, *Zonder geluk valt niemand van het dak*, Amsterdam 1972.

Odile Heynders, 'Ontroering is een soort van fel verdriet', Over de literatuuropvatting van Jan Hanlo. In: *Spiegel der letteren*, 37, 1995, 129-148.

Wiel Kusters, Poëzie, wrede machine, Over de poëzie-opvattingen van Paul Rodenko. In: *Bzzlletin themanummer Paul Rodenko*, 199, 1992, 26-34.

Guus Middag, Jan Hanlo. In: *Kritisch literatuur lexikon*, Groningen, mei 1983, 1-10.

Guus Middag, De regressieve poëzie van Jan Hanlo. In: *Bzzlletin themanummer Jan Hanlo*, 116, 1984, 75-79.

Hans Renders, Bibliografie 'van' en 'over' Jan Hanlo. In: *Bzzlletin, themanummer Jan Hanlo*, 116, 1984, 106-120.

Hans Renders, Peter Pan in de Peel. In: *Maatstaf*, 1996, 70-83.

Paul Rodenko, *Orensnijder tulpensnijder*, Verzamelde gedichten, Amsterdam 1981 [1975]

Paul Rodenko, *Verzamelde essays en kritieken, deel 4 Verspreide kritieken*, Bezorgd door Koen Hilberdink, Amsterdam 1992.

M.A. Schenkeveld-van der Dussen [e.a.], *Nederlandse literatuur, Een geschiedenis*, Groningen 1993.

Joanita Vroom, Frozen Fritz, Een huisman uit de prehistorie [Bespreking van Konrad Spindler, Ötzi, De gletsjerman en Michael Heim en Wemer Nosko, De Ötztal-vervalsing], in: *Vrij Nederland* 12 maart 1994.

Eindnoten:

1 Zie: Joanita Vrooms bespreking van Konrad Spindler, Ötzi, De gletsjerman en Michael Heim en Wemer Nosko, De Ötztal-vervalsing.
2 Vergelijk de plaats die deze dichters toebedeeld krijgen in de literatuurgeschiedenissen van Anbeek en Schenkeveld c.s..
3 Zie bibliografie van Jan Hanlo van Hans Renders uit 1984.
4 Zie *Brieven 1931-1962*, p. 123.
5 Zie ook Heynders 1995.

Faverey, Gorter en het tennisspel
Kanttekeningen bij Favereys gedicht ‘Gorter aan zee’

J.M.J. Sicking

Faverey en de autonomistische poëzietraditie

In de literatuurgeschiedenis staat Hans Faverey (1933-1990) vooral te boek als een taalgerichte dichter, als een vertegenwoordiger van de autonomistische poëzietraditie[1]. Je zou kunnen zeggen dat hij het daar zelf naar gemaakt heeft. Behoorden T.S. Eliot, Wallace Stevens, Paul van Ostaijen, Martinus Nijhoff en Gerrit Kouwenaar niet tot zijn favoriete dichters? En is in zijn poëzieopvattingen niet de echo te horen van stellingen die al vanaf het symbolisme met hartstocht en overtuiging zijn verdedigd door zoekers naar zuivere poëzie?

In een interview uit 1971 zette Faverey zich al onmiddellijk af tegen het soort lyriek waarin dichters hun gevoelens en ervaringen uitspreken. Ja, de meeste mensen vonden dat nog steeds de ware poëzie en de rest was in hun ogen al gauw onzin of wartaal. Maar zelf rekening houden met dat verwachtingspatroon? Nee, daar voelde hij niets voor. Gedichten die anekdotes en stemmingen beschreven vielen van hem niet te verwachten.

> Maar inderdaad, om dingen te gaan mededelen, waar moet je 't over hebben! Waar moet je 't over hebben? Alles is bekend eigenlijk. De themata zijn uit den treure behandeld. De mensen willen altijd weer horen of lezen: zo is het leven nu eenmaal, dit is de werkelijkheid. Nou ja zeg, daar hoef ik niet over te schrijven. Dan kan je beter met elkaar de stad in gaan of zo.
> [Interviewer: Maar wèl?]
> Werken met taal. De taal op je af laten komen en misschien in een hoek drijven.
> Om er dingen uit te knijpen. Om mogelijkheden te laten zien. [...]
> Ik heb een levenservaring die bepaald is in een persoonlijke geschiedenis. Maar het is niet zo dat ik zeg: ik ben in zo'n stemming. Als dat überhaupt nog voorkomt hoor. Ik weet niet of er nog mensen zijn die nog zo... Dat moet waarschijnlijk wel hè, als je zo leest wat er nog geschreven wordt.
>
> Dus wat ik kommuniceer is: mogelijkheden, dingen die je met de taal kunt uithalen en die de taal met jou kan uithalen. Dat heeft zijn beperkingen, zeker. Maar elke andere opvatting of werkwijze heeft die ook, misschien andere.
> (Heite 1971, p. 27-28)

Als dichter wilde Faverey allereerst een bouwer zijn, een monteur, iemand die al doende iets van taal probeerde te maken dat goed in elkaar zat en verrassend aandeed. Hij wilde de lezer niet iets gaan ‘bijbrengen over opvattingen over leven, werkelijkheid en dat soort dingen’, (t.a.p., p. 30) Gedichten moesten liefst zo min mogelijk doen denken aan de persoon van de maker en zouden eigenlijk anoniem dienen te verschijnen, ware het niet dat de menselijke ijdelheid zich daar tegen verzette. Hoe meer ze op zichzelf stonden, des te beter waren ze trouwens bestand tegen de altijd dreigende tand des tijds.

> Dat is wat poëzie altijd was: iets maken wat overeind blijft en minder aan slijtage onderhevig is dan de maker zelf. (t.a.p., p. 33)

In latere interviews is Faverey zulke standpunten blijven verdedigen. Zijn eigen levenservaringen dienden hooguit als vertrekpunt, anekdotische gedichten waren niet interessant, het ging hem in de poëzie vooral om taalgebeurtenissen, gedichten moesten liefst doen wat ze zeiden. Het gedicht behoorde zijn eigen betekenis te bevatten, het had bij hem geen direct verwijzende functie en was niet het resultaat van vooropgezette intenties. Wie toch zulke doeleinden nastreefde kon beter andere tekstsoorten kiezen, want de tijd van Jacob van Maerlant, waarin de poëzie nog voor allerlei doeleinden tegelijk werd gebruikt, was echt lang en breed voorbij. Niet voor niets waren dichters vaak jaloers op componisten.

> Die zitten niet aan die verwijzingen vast. Van woorden verwacht men begrijpelijkheid, mededelingen, je mag het niet alleen met ritme en klanken doen. [...]
> Ik werk met zinnen en die zijn verdeeld over regels. Ik zie nooit iets voor me wanneer ik schrijf. Wat ik zie wil ik niet in woorden vertalen. Ik heb niets speciaals in mijn hoofd, ik vertaal ook geen emoties. Ik zoek naar strakke zinnen, goede regels. Het moet présence hebben en het moet goed klinken. (Brokken 1980)

> 't Leuke, vind ik, van poëzie maken, daarom doe ik 't ook eigenlijk, niet omdat ik een boodschap heb, maar ik vind 't leuk om daar achter 't machientje te zitten en te kijken of er iets uitkomt. Je begint blanco en dan, aan 't einde van de avond is er het begin van iets, of soms heb ik er wel eens een af, denk ik, tot de volgende keer.
> [Interviewer: Waar je verrast door bent?]
> Dat moet ook, want ik weet ook niet waar ik uit kom. Ik weet niet eens wat het wordt als ik begin, het kan me ook niks schelen, (geciteerd bij Van den Akker/Dorleijn 1991, p. 516)[2]

Nuanceringen en tegengedachten

Wie met indelingen en begrenzingen moet werken, merkt al gauw dat hij in een tamelijk moerassig gebied terecht is gekomen. Ook de wetenschap van de literatuur is geen uitzondering op die regel, met als bekende en beruchte voorbeelden de genreleer en pogingen om richtingen en stromingen tegenover elkaar af te grenzen. Bij het poëtica-onderzoek van de laatste jaren zijn lastige en hinderlijke vragen evenmin uitgebleven.[3] In het bijzonder de tegenstelling tussen een expressieve en een autonomistische poëzietraditie blijkt goed beredeneerd en gedocumenteerd te kunnen worden. Maar hoe zinvol en onmisbaar zo'n onderscheid ook is bij het ordenen en beschrijven van dichtersposities, toch leidt het een onzeker bestaan en bezorgt het gewetensvolle onderzoekers veel hoofdbrekens. Nauw aan elkaar verwante theorieën blijken bij herhaling onbekommerd hand in hand te kunnen gaan met sterk uiteenlopende praktijken en de onderlinge verschillen binnen een zelfde traditie zijn bij nader toezien soms veel markanter dan alle onloochenbare overeenkomsten. Het meest frustrerend echter is dat de tegenstellingen juist gaan vervagen als men er meer greep op probeert te krijgen. Ook de dichters zelf hebben

meer dan eens moeten merken dat hun heftige woordenwisselingen eigenlijk nergens meer over dreigden te gaan, terwijl zij toch heel

zeker wisten dat zij het grondig met elkaar oneens waren. Zoiets is een vreemde gewaarwording.

Faverey heeft zijn polemisch bedoelde uitspraken soms zelf gerelativeerd. Een goed voorbeeld daarvan staat in een interview uit 1978. Wanneer Tom van Deel het gesprek brengt op dichters die in tegenstelling tot hun taalgerichte, autonomistische collega's uitgaan van een idee en daar dan een formulering voor zoeken, zegt Faverey:

> Ik denk dat dichters die vertrekken van een idee en die willen invullen, helemaal niet bestaan. Want ik geloof niet dat er een dichter op de wereld is, noch zal komen of geweest is, die helemaal precies voorspelbaar deed wat hij dacht te doen toen hij vertrok vanuit dat idee. (Van Deel 1986, p. 106)

Erg gewaagd is die veronderstelling niet. Uit allerlei voorbeelden blijkt dat ook dichters uit de expressieve poëzietraditie bij herhaling merken dat zij al doende op wegen terechtkomen die zij niet hebben voorzien. Het gedicht in wording begint vroeg of laat zijn eigenzinnige eisen te stellen en ongekende mogelijkheden te openbaren. Maar wat blijft er op dit punt dan nog over van het verschil met de autonomistische dichters? Is dat uiteindelijk alleen een kwestie van principe, in die zin dat ervaringen bij het creatieve proces in het ene geval niet en in het andere juist wèl tot een poëtisch credo worden verheven? Maar ook met zo'n toevoeging leidt de hier bedoelde tweedeling nog geen veilig en zorgeloos bestaan. Want moeten de dichters die het voltooide gedicht graag zien als een taalding en een zelfstandig organisme, tenslotte niet ook op hun beurt water in de wijn doen en toegeven dat hun eigen werk evengoed expressieve elementen bevat als dat van hun collega's? Spelen persoonlijke ervaringen niet altijd mee bij het creatieve proces? Gaat er op den duur in de gedichten die als ‘vrije organismen’ willen verschijnen niet altijd iets mee- en doorklinken van het eigen levensgevoel van hun maker?

Veelzeggend in dit verband is wat Paul van Ostaijen in 1928 schreef, toen hij zich in zijn polemisch bedoelde opstel ‘Wies Moens en ik’ als een ‘organisch dichter’ wilde profileren.

> Niet de lyricus, wel de lyriek is zich zelf doel. Ik wil geen gedichten waarin de menselijke zijde open en geavoueerd is. Ik wil een gedicht dat gedicht is en dat slechts in zijn bijna onervaarbare trillingen uitkomst geeft, dan nog niet over de humane betrachtingen met hun al te lokale data, maar over het ethos, zoals het ongewild en onderbewust zich door al onze handelingen door manifesteert. (*Verzameld werk/Proza 2*, 1956, p. 360)

Ook Faverey wenste geen bekentenis- en getuigenispoëzie te schrijven, maar bij hem kan men eveneens door de achterdeur weer zien binnenkomen wat door de voordeur uitgebannen leek te zijn. Zeker, zijn gedichten willen naar de formulering van Guus Middag geen beschrijving van iets anders vormen, maar ‘van, in of op zichzelf iets zijn’, met als gevolg dat het centrale thema van het ontstaan en verdwijnen vaak zo rechtstreeks mogelijk aanwezig wordt gesteld. In dat verband kon hij zeggen:

> Ik denk dat het hele proces van afsterven en verdwijnen zo sterk al in het werk zit, in de vorm helemaal, dat het samenvalt met zo'n vorm. (Heite 1971, p. 30)

Maar in datzelfde vraaggesprek typeerde hij zichzelf schijnbaar terloops ook onmiddellijk al als een ‘doodsdichtertje’. Dat deed hij natuurlijk niet zomaar. Het kan geen lezer ontgaan dat in zijn werk de doodsgedachte voortdurend dreigend aanwezig is, en juist die omstandigheid roept bijna vanzelf ook vragen op naar de persoon van de dichter. Faverey was zich daar zelf van bewust. Toen Jan Brokken hem in 1980 vroeg wanneer hij zijn gedichten zelf mooi vond, antwoordde hij:

> Ze moeten rustig verlopen, ze moeten goed van klank en ritme zijn. Ze moeten de tijd doen vergeten en weer opnieuw kunnen beginnen en blijven doorgaan, ook als je niet aan ze denkt. Ze moeten interessant zijn, een zekere mate van onvoorspelbaarheid hebben. Onverslijtbaar zijn. Voor mezelf moeten het taaie bezweringsformules zijn. Moeten ze tegenwicht geven tegen alles wat verloren gaat. Er zit een heel persoonlijke drang achter.
> [Interviewer: Welke?]
> Doodsangst. (Brokken 1980)

En in een interview uit 1988 antwoordde Faverey op de vraag of poëzie en autobiografie elkaar uitsloten:

> Mijn poëzie bevat natuurlijk autobiografische elementen. Anders zou ik niet kunnen schrijven. Het startpunt is wat je meemaakt en hebt meegemaakt. Wat je hebt gezien, wat je hebt gehoord. Wat je hebt gelezen, wat je zelf denkt en dacht. Maar u kunt aan mijn poëzie niet zien hoe ik in het dagelijkse leven ben. Het autobiografische zit er broksgewijs in, wordt gemonteerd of sluipt binnen. Via associaties, ideeën. (Schreuder 1988)

In die richting wijst ook een uitspraak in hetzelfde interview, gedaan naar aanleiding van de reeks ‘Tegen de dood’ uit de bundel *Tegen het vergeten* (1988).

> Dat er een einde aan het leven komt, is verschrikkelijk. En het is misschien onwijs om me te verzetten, maar ik vrees dat ik er nog heel lang mee door zal gaan. Er zijn oude, wijze mensen die zich met de dood hebben verzoend. Ik beschik nog niet over aanwijzingen dat ik zo iemand zal worden.

In de loop van de jaren is het persoonlijke element in Favereys werk duidelijker zichtbaar geworden, met name doordat daaruit steeds meer een eigen bestaansvisie is gaan spreken en er ook meer herkenbare verwijzingen naar autobiografische bijzonderheden in zijn opgenomen. Af en toe is dat in literaire kritiek ook wel opgemerkt, zij het niet zonder het nodige voorbehoud. Een voorbeeld daarvan is de uitspraak van Guus Middag in een overzichtsbeschouwing uit 1990:

> ‘Lyrisch’ is niet meteen het meest voor de hand liggende adjectief voor het werk van Faverey, en het doet ook geen recht aan het autonome karakter ervan. Maar van de andere kant heeft het ook wel iets aantrekkelijks om er maar gewoon vanuit te gaan dat zich achter alle autonomie wel degelijk een lyrische aandrang bevindt: een dichter die zijn eigen aandoeningen en gemoedsstemmingen wil uitspreken. (Middag 1990, p. 13).

Een ander niet onbelangrijk punt is dat Faverey vaker literaire en andersoortige verwijzingen in zijn gedichten is gaan verwerken. Dat vraagt van de lezer aan-

zienlijk meer dan gewone woordenboekenkennis, temeer omdat er nogal eens een subtiel spel gespeeld wordt met de gebruikte bronnen.[4]

Beide bijzonderheden kunnen worden toegelicht aan de hand van het gedicht 'Gorter aan zee', in een analyse die alleen enkele hoofdlijnen zichtbaar wil maken. Gemakkelijk maakt Faverey het zijn lezers niet. De concrete manieren van zeggen bevatten vele betekenismogelijkheden die alleen impliciet gegeven zijn en verschillende zin- en toespelingen werken op elkaar in. Wat de ene keer in een flits heel goed te begrijpen lijkt, dreigt een andere keer toch weer een nieuwe bron van nieuwe vragen en twijfels te worden. Zelf zal de dichter niet ontevreden geweest zijn over een effect dat veel te maken heeft met zijn voorliefde voor paradoxen en dubbelzinnigheden.

Buitentekstuele verwijzingen

Het gedicht 'Gorter aan zee', dat een aparte afdeling vormt in de bundel *Het ontbrokene* (1990) en op een los vel aan dit artikel is toegevoegd, werd voor het eerst gepubliceerd in een speciaal nummer van *De Gids*, verschenen in mei 1989, met als titel 'Herman Gorter 100 jaar *Mei*'. Dat ook Faverey een uitnodiging had gekregen om aan deze aflevering mee te werken, was niet zo verwonderlijk, want in 1988 had hij aan Gorter in *NRC Handelsblad* nog een eervolle vermelding toegekend, al was die kennelijk meer bedoeld voor de zogenaamde sensitieve verzen dan voor een groot gedicht als de *Mei*.

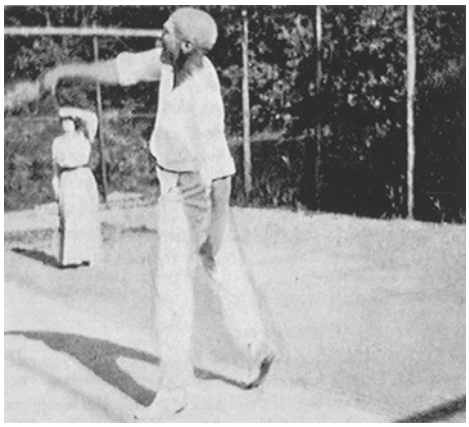
> Van de vooroorlogse poëzie vind ik alleen Paul van Ostaijen, Nijhoff, die kleintjes van Gorter en soms Leopold mooi. (Schreuder 1988)

Gorter, die meermalen is getypeerd als een koppig en eigenzinnig man (r. 5 en 35), heeft voor zijn verzamelbundels een tijdlang de titel *De school der poëzie* gebruikt, 'omdat het mij dikwijls voorkwam, of het de Poëzie was, die mij leerde, hoe ik misschien tot beter inzicht en geluk kon komen.' (Voorrede editie 1897). Zijn gedichten roepen vaak een beeld op van de eindeloze en onophoudelijk bewegende zee; meermalen beschrijven ze in een min of meer mythologisch kader ook hoe een mannen- en een vrouwenfiguur op het strand met elkaar in contact komen.[5] Wat Faverey gemakkelijk een gevoel van herkenning gegeven kan hebben, is dat Gorter evenals hijzelf lang in beslag is genomen door het thema van het komen en gaan van alle dingen. In *Mei* wordt dat als volgt geïntroduceerd:

> Eén ding is droevig en maakt zacht geklaag
> Altijd om d'aarde heen, een nevel vaag
> En luchtig om dat lijf: 't is wisseling
> Van zijn en niet zijn en dat ieder ding,
> Zielen en bloemen, drijven naar dat rijk,
> Waar 't wit en stil is en der dood gelijk.

Wat in Favereys gedicht behalve liefde voor de klassieke oudheid ook even aan Gorter herinnert, is dat deze dichter een enthousiaste sport-beoefenaar was en ook

veel van tennissen hield; niet voor niets is er in het schrijversprentenboek over Gorter een foto afgedrukt waarop men hem op de tennisbaan ziet staan.[6] In hoeverre de lezer bij Favereys gedicht verder aan hem moet blijven denken, is niet direct duidelijk, maar de feitelijke gegevens zijn op zichzelf niet problematisch.[7]



Anders ligt dat bij de zinspelingen op het zesde boek van Homerus' *Odyssee*. Iedere gymnasiast zal zich het verhaal herinneren over ‘Alkinoös' tintelende dochter’ (r. 11), de blankarmige Nausikaä, woonachtig op het eiland Scheria (r. 34). Wanneer zij zich, na het doen van de was, samen met haar vriendinnen amuseert met een balspel, is zij de enige die niet in paniek op de vlucht slaat als de door hun gegil wakker geworden Odysseus onverhoeds als een soort wildeman uit het struikgewas te voorschijn komt, vuil en besmeurd en met een bebladerde tak in de hand om zijn naaktheid te bedekken. Zij zorgt er eerst voor dat hij zich heerlijk kan baden en prachtige kleren krijgt. Dan zegt zij tegen de andere meisjes:

> Zeker niet tegen de wil der Olympos bewonende goden
> komt die man op bezoek bij de godegelijke Faiaken.
> In het begin kwam ook mij zijn gedaante afzichtelijk vies voor,
> nu lijkt hij een van de goden die 't ruim van de hemel bewonen.
> Mocht zo iemand hier wonen en eens mijn echtgenoot heten
> en er genoegen in scheppen voor altijd bij ons te blijven!
> (vertaling De Roy van Zuydewijn 1992, p. 147-148)

Wat de listige ofwel vindingrijke Odysseus betreft zit die mogelijkheid er echter niet in, want die wil na al zijn omzwervingen alleen nog maar naar huis, terug naar Ithaca; daarbij moeten de Faiaken hem helpen, inclusief Nausikaä. Opvallend in het gedicht van Faverey nu is dat de rolverdeling bij de strandscène min of meer is omgedraaid. Alkinoös' dochter wordt hier niet verrast door een man die onverhoeds uit de struiken tevoorschijn komt, maar heeft zelf al een tijdje heimelijk naar iemand liggen kijken. Wat is de zin van die gewijzigde situatie? En wat heeft de legendarische Croesus (r. 8) eigenlijk met dit alles te maken, behalve een wonderlijke en wel erg vage datering? Ook dat is een lastige vraag, al is het wel duidelijk op welke feiten Faverey zinspeelt.

De geschiedenis van de Lydische koning Croesus met zijn legendarische rijkdom is te vinden in het eerste boek van Herodotus' *Historiën*, in de nieuwste

vertaling *Het verslag van mijn onderzoek* geheten. Toen Croesus aan de wijze Athener Solon vroeg wie de gelukkigste mens ter wereld was, bleek hij dat tot zijn verbazing en teleurstelling niet zèlf te zijn. Volgens Solon was hij zelfs niet de op één na gelukkigste mens. De reden daarvoor was dat Croesus naar alle waarschijnlijkheid nog heel wat dagen had te leven en dat de hemel, die nu eenmaal altijd jaloers was op het menselijk geluk, niets liever wilde dan dat verstoren. Daarom luidde Solons antwoord:

> Nee, waarde Kroisos, wij zijn in alle opzichten een speelbal van het lot. U bent onmetelijk rijk en uw onderdanen zijn niet te tellen, dat is me zeker niet ontgaan. Maar de vraag die u me stelde, kan ik pas beantwoorden als ik weet of u tot uw dood toe gelukkig bent gebleven. Eerst wanneer een schatrijk mens tot het einde van zijn leven voorspoed heeft gekend, kun je met zekerheid zeggen dat hij gelukkiger is geweest dan een man die krap in zijn middelen zat.
> (vertaling Van Dolen 1995, p. 57)

Croesus bleek inderdaad de dag niet te mogen prijzen voordat het avond was. Een dubbelzinnige orakelspreuk bracht hem ertoe de Perzen te gaan bevechten en daartoe moest hij eerst de Halys oversteken, één van de noodlottige rivieren uit de geschiedenis en de mythologie. Tegen zijn verwachting in leed hij een vernietigende nederlaag en werd hij tenslotte gevangen genomen. Pas toen de Perzische koning Cyrus hem tenslotte op de brandstapel liet zetten, begon de betekenis van Solons woorden goed tot Croesus door te dringen en riep hij tot driemaal toe luide diens naam. Het verhaal dat daarachter schuil bleek te gaan ontroerde Cyrus, maar het vuur van de brandstapel greep toen al om zich heen. Alleen door toedoen van de god Apollo kwam de Lydiër er nog levend vanaf, maar zijn bezittingen was hij allemaal kwijt.

De vijfde strofe van Favereys gedicht zinspeelt eerst even op de bekende mythe van Sisyphus, die zo sluw was dat hij zelfs de Dood wist te misleiden en vast te binden, zodat er een tijdlang niemand meer stierf. Als straf voor al zijn misdaden moest Sisyphus telkens weer een zware steen tegen een berg oprollen, die dan op het laatste moment weer naar beneden viel, zodat de ongelukkige dwangarbeider weer opnieuw moest beginnen. Daarna (r. 30) komt in het gedicht Arrianus ter sprake, de leerling van de filosoof Epictetus (eerste eeuw na Christus), wiens onderrichtingen hij noteerde in een geschrift dat bekend staat als het *Encheiridion* (= handboekje)[8]

De hoofdgedachte daarin is dat een mens niet tegen windmolens moet vechten, omdat hij daar alleen maar ongelukkig van wordt. Het heeft geen zin je te verzetten tegen dingen die je toch niet zelf in de hand hebt, zoals ziekte, rampspoed en dood. Beter kun je je concentreren op de paar zaken die je juist wel een keuze laten (r. 32-33), zodat je dan in vrijheid uitgroeit tot een deugdzaam en verstandig mens.

> Van al het bestaande hebben wij sommige dingen in onze macht. Andere niet. In onze macht hebben wij onze meningen, ons streven, onze begeerte en afkeer. Al deze dingen kunnen wij zelf bewerkstelligen. Het lichaam hebben wij niet in onze macht. Ook bezit niet of aanzien en ambten. Kortom, alles wat niet ons eigen werk is. Weet, dat de dingen die wij in onze macht hebben van nature vrij zijn. Zij kunnen niet gehinderd of belemmerd worden. Doch datgene wat wij niet in onze macht hebben, is

krachteloos, onderworpen, vol belemmeringen en vreemd aan ons wezen.
(vertaling School voor Filosofie, p. 15)

Epictetus bepleit dat de denkende mens altijd moet proberen een onderscheid te maken tussen de meningen die hij over allerlei zaken heeft en die zaken zelf. Zo is volgens hem bijvoorbeeld de dood op zichzelf niet vreesaanjagend, maar alleen de mening dat de dood vreesaanjagend zou zijn. En juist die mening is datgene wat de mens in zijn macht heeft. Deze altijd weer tot tegenspraak prikkelende gedachte laat zich telkens weer toepassen, zegt de stoïcijnse wijsgeer.

> Want wat is wenen en zuchten? Een mening. Wat is ongeluk? Een mening. Wat is strijd, wat is onenigheid, wat is een verwijt, wat een beschuldiging, gebrek aan eerbied, dwaasheid? Het zijn allemaal meningen, niets anders dan meningen over dingen waarover we geen zeggenschap hebben, waarvan wij aannemen, dat zij goed of slecht zijn. (t.a.p., p. 81)

Wie van deze waarheid doordrongen raakt, kan tenslotte in grote gemoedsrust alles aanvaarden wat het lot hem toebedeelt. Daarop heeft ook de volgende spreuk betrekking, ontleend aan de tragedieschrijver Euripides:

> Wie gratievol kan buigen naar zijn lot
> Wordt wijs bevonden door der goden God.

Favereys eigen werk als context

Het is bekend dat Faverey behalve naar werk van anderen ook op verschillende manieren naar zijn eigen gedichten verwijst, ook in die zin dat karakteristieke beelden en uitdrukkingen dikwijls terugkomen, in verschillende variaties. Op zichzelf is dat al niet uitzonderlijk, maar bij iemand die kennelijk heel goed thuis is in zijn eigen werk ligt het nog meer voor de hand.

> Een paar keer per jaar lees ik mijn hele oeuvre door. In bad, op bed of rondlopend. Ik zuig me vol met mijn eigen werk. Het zijn nu ruim vierhonderd gedichten. En over het algemeen ben ik heel tevreden en trots. Ik lees liever mijn eigen werk dan dat van anderen. Maar ik kijk ook waar het fout gaat. Waar het een beetje kinderachtig of geforceerd wordt. Het komt voor dat ik er geen bal aan vindt. Gelukkig niet al te vaak. (Schreuder 1988)[9]

Woorden die in het Gorter-gedicht bijzondere reminiscenties oproepen zijn naast ‘leeg’ en ‘vergeefs’ vooral: ‘bal’, ‘werpen’ of ‘gooien’, ‘zee’ en ‘strand’: een reeks die even aan Gorter doet denken en ook mooi past in het eigenlijke Nausikaä-verhaal. Ook het refereren aan Griekse filosofen staat zeker niet op zichzelf. Maar de belangrijkste werk-interne verwijzing is ongetwijfeld die naar het hoofdthema van het verschijnen en verdwijnen. Verschillende critici hebben dat samenvattend besproken, daarbij ook gestuurd door uitspraken van de dichter zelf.[10] Zij leggen niet altijd dezelfde accenten, maar bij een veelkantige en zich moeilijk gevende poëzie als die van Faverey kan dat ook nauwelijks anders.

Wat de dichter wil zeggen en verbeelden heeft steeds een cirkelachtig karakter. Uitgangspunt is de vaststelling dat alles komt en gaat. Wat wordt opgebouwd, wordt ook altijd weer afgebroken; wat verschijnt, pleegt ook weer te verdwijnen;

wat er eerst *nog niet* was, is er op den duur *niet en nooit meer*. Overal en altijd is er een zelfde, in zichzelf besloten beweging werkzaam.

Vaak probeert hij ook in zijn gedichten een proces van verschijnen en verdwijnen te laten plaatsvinden; wat in de vorm wordt opgeroepen, wordt dan tegelijk ook weer weggeschreven, zodat de gedichten zelf een soort 'verdwijnsels' worden. Steeds is daarbij het besef aanwezig dat ieder begin onvermijdelijk ook altijd een einde impliceert; bij de geboorte is de dood eigenlijk al aanwezig. Dat proces is onafwendbaar en inherent aan het leven, maar misschien kan het vertraagd en zelfs tot op zekere hoogte tegengegaan worden. Kunnen juist gedichten niet dienen als een remedie tegen het wegstromen en verdwijnen van alles? Wie in zijn strijd tegen het vergeten en vergaan in zijn poëzie iets wil grijpen en vasthouden, moet echter altijd weer ervaren dat er een nooit te overbruggen afstand bestaat tussen de woorden en de dingen zelf. Trouwens, de beweging van het leven op een of andere manier stil proberen te zetten is niet alleen het onmogelijke willen, maar in feite ook de dood creëren. Kortom, alles wat de dichter onderneemt loopt letterlijk en figuurlijk op niets uit. Zijn gedichten lijken dan ook in dit opzicht een 'soort oefeningen' te worden, heeft Faverey wel eens gezegd.

> Misschien wel een soort onthechtingsoefeningen; het afbreken van verwachtingen en illusies die uiteindelijk toch misplaatst zouden blijken te zijn. Dus een soort zuiveringsoefeningen. (Van Deel 1986, p. 108)

Daarachter schuilt ook de aloude gedachte dat de zintuiglijk waarneembare wereld slechts een schijnwerkelijkheid is, waarachter een diepere of hogere werkelijkheid schuilgaat. Misschien is het in dat verband juist goed dat de woorden nooit samen kunnen vallen met de dingen zelf. Want hoe meer de concrete werkelijkheid uit de woorden verdwijnt, des te meer zouden die een soort pure ideewaarde kunnen krijgen, onttrokken aan tijd en ruimte, totdat tenslotte ook de woorden op hun beurt terug moeten wijken, omdat het onzegbare zich nu eenmaal slechts laat uitdrukken in stilte, in bladzijden met alleen maar wit. Het 'ontledigen' brengt uiteindelijk dus 'leegte' teweeg, het meest verregaande zuiveringsproces is tegelijkertijd een vernietigingsproces. Het zuivere, absolute Zijn lijkt identiek te zijn aan het grote metafysische Niets, dat zich op een ondoorgrondelijke manier toch voortdurend uitspreekt in al het bestaande. Verdwijnpunt en verschijnpunt gaan in elkaar over en zo is de eeuwige cirkel weer rond. De mens die dit inziet en het alomtegenwoordige proces ook in zichzelf herkent, wordt heen en weer geslingerd tussen overgave en verzet; aan tegenstrijdige bewegingen en paradoxen valt niet te ontsnappen.

Nadere interpretatie van het Gorter-gedicht

Het gedicht 'Gorter aan zee', dat in technisch opvalt door betekenisvolle klankeffecten en mooi gekozen versaccenten, past bij nader toezien heel goed in deze denk- en ervaringswereld. Blijkens het woordje 'alsof' gaat het hier om een soort visioen, waarin een 'tanige', 'eigenzinnige' en 'onbuigzame' man (r. 5 en 36) de

aandacht trekt. Via expliciet en impliciet aangebrachte verwijzingen vertoont hij verschillende trekken van Gorter en ook wel van Odysseus, maar tegelijkertijd lijkt Faverey dingen van zichzelf in hem te projecteren. Om de man heen hangt een sfeer van verte en wijdte, maar tegelijkertijd van eenzaamheid. Op de 'leegste middag van zijn leven' keert hij terug naar het strand (r. 23-24). Daar is hij kennelijk al eerder geweest voor een dichterlijke tennistraining, waar Alkinoös' dochter toen heimelijk en vol verbazing naar heeft liggen kijken.

Dat element van leren en oefenen, dat bij de verschillende verwijzingen al even is besproken, krijgt hier een meer specifisch karakter.

Wanneer er in Favereys gedichten een bal voorkomt, is dat meestal in verband met de doodsgedachte. Sprekend zijn bijvoorbeeld regels als 'Een bal is in rust, of hij is / bewegend, op zoek naar rust.' (*Verzamelde gedichten*, p. 423) Met het opgooien van de bal aan het begin van het spel is ook hier het einde en de zin daarvan al gegeven. Dat geldt evengoed voor de dingen van het leven als voor de gedichten, die juist bij Faverey vaak een altijd weer herhaald proces willen laten zien: waar eerst niets was, is even iets en dan weer niets. De in zichzelf verzonken zee, met zijn almaar 'aanspoelende en terugspoelende' beweging (t.a.p., p. 420), altijd weer hetzelfde en altijd weer anders, lijkt heel geschikt te zijn als beeld van het metafysische geheel dan wel vacuüm waaruit alle tijdelijke verschijningsvormen tevoorschijn komen en ook weer opgaan en verdwijnen. Niet voor niets staat er in het gedicht dan ook met nadruk dat de man juist op zijn 'serve' traint en de opgegooide ballen uit alle macht '*terug* naar zee' (r. 16) probeert te slaan. Dat lukt hem echter lang niet altijd, ook al heeft hij zichzelf daar nu voor 'uitgetrokken' (zie r. 13-14). In dat woord klinken verschillende betekenissen door; vergelijk: 'erop uittrekken', 'ergens tijd of geld voor uittrekken', 'kleren uittrekken'.

De situatie waarin de man zich bevindt nu hij weer terug is bij zijn duin en zijn branding, staat in het teken van zijn eindbestemming. Hij heeft zich al vaak gerealiseerd dat ook hij eens zal moeten sterven, altijd te vroeg. Maar deze keer (r. 23) lijkt dat besef sterker te zijn dan ooit tevoren. De verwijzing naar Croesus die ooit over de Halys trok (r. 8), kan eigenlijk alleen maar slaan op het overschrijden van een noodlottige grens, waarbij iemand alles zal gaan verliezen wat hem lief en dierbaar is. De aanduiding 'de leegste middag van zijn leven' wijst op het heel dichtbij voelen komen van de dood en op de noodzaak tot 'ontlediging'.[11]

De dichter raapt al zijn moed bij elkaar en verzamelt, terwijl hij zich letterlijk en figuurlijk bukt (r. 24), alle mislukte ballen die vroeger zijn blijven liggen. Ook die moeten vanuit zijn overzichtshoogte terug naar zee worden geslagen, ofschoon ze nu loodzwaar zijn en het duin er genoegen in lijkt te scheppen extra moeilijk beklimbaar te zijn. Maar de man weet, de leer van Epictetus indachtig, dat hij maar weinig dingen in zijn macht heeft. Hij moet zijn grenzen leren kennen; het leven behoort hem niet toe en zijn verzet tegen de dood is zinloos. Baart oefening hier kunst?

Eerder had Faverey een keer gedicht: 'In de herhaling toont zich / veel vergeefsheid'. (*Verzamelde gedichten*, p. 162) Van vergeefsheid en herhaling is het Gorter-gedicht doortrokken. De dood valt eigenlijk niet te aanvaarden en de weerstanden keren terug en worden zelfs groter. Toch zal de man zich neer moe-

ten leggen bij het onvermijdelijke en ondoorgrondelijke. Dat inzicht heeft hij zich op het strand verworven, vechtend met zichzelf.

Tijdens het formuleren van die conclusie neemt het gedicht een ontroerende wending, waarbij ook de dochter Alkinoös tenslotte weer in beeld komt. De man weet dat de aan- en terugspoelende beweging van de zee ook op hemzelf betrekking heeft; misschien moet er daarom ook wel een accent worden gelegd op juist *zijn* branding (r. 24). In ieder geval zal ook hij, op dezelfde manier als al het bestaande, moeten 'vernietsen', zoals Faverey dat af en toe in zijn gedichten noemt. Evenals de man uit een ander gedicht uit de bundel *Het ontbrokene* wordt ook deze man 'terugverlangd en opgeëist' (*Verzamelde gedichten*, p. 641), of hij nu wil of niet. Odysseus kon niet op het eiland Scheria bij Nausikaä blijven; na al zijn zwerftochten moest hij terug naar huis. Ook de man weet dat hij niet bij zijn Nausikaä kan blijven, want hij moet zijn naderende einde onder ogen zien. Toch blijft er nog een enigszins troostrijke gedachte over, want in zekere zin is hij, vindingrijk en listig als Odysseus, de dood toch te slim af geweest. Zelf zal hij niet blijven leven, maar zijn gedichten zullen blijven getuigen van zijn koppige gevecht met de dood; althans, zolang ze worden gelezen, zolang iemand als Nausikaä zich de tennistrainingen op het eiland Scheria blijft herinneren. Zo krijgt de traditionele gedachte dat een dichter voortleeft in zijn werk, een nieuwe zin.

Beknopte bibliografie

W.J. van den Akkeren G.J. Dorleijn, 'Poëtica en literatuurgeschiedschrijving'. In: *De Nieuwe Taalgids*, jrg. 84 (1991), nr. 6, p. 508-526.

C.H.M. Beijer en J.J.V.M. de Vet, 'Faverey's "Reeks tegen de dood": meer dan een bezwering'. In: *Spektator*, jrg. 24, nr. 1 (1995), p. 55-69.

Jan Brokken, 'Het zelfvertrouwen van Hans Faverey'. In: *Haagse Post*, 24-5-1980. (interview)

Maarten van Buuren, 'Een proces van onteigening. De poëzie van Hans Faverey'. In: Maarten van Buuren, *Verschuivingen, verdichtingen*. Amsterdam 1993, p. 49-67. (opstel uit 1986)

T. van Deel, 'Onthechtingsoefeningen'. In: T. van Deel, *De komma bij Krol en andere essays*. Amsterdam 1986, p. 104-117. (interview uit 1978)

Epictetus, *Encheiridion. Handboekje, gevolgd door capita selecta uit 'de gesprekken'*. Amsterdam z.j., 2e druk.

Hans Faverey, *Verzamelde gedichten*. Amsterdam 1993.

Jaap Goedegebuure, 'Poëzie op het verdwijnpunt'. In: Jaap Goedegebuure, *Nederlandse literatuur 1960-1988*. Amsterdam 1989, p. 192-222. (opstel uit 1987.)

H.R. Heite, 'Hans Faverey, een gesprek'. In: *Soma*, jrg. 2 (1971), nr. 13, p. 27-33. (interview)

Wiel Kusters, 'Zenopraat'. In: *De Gids*, jrg. 155 (1992), nr. 8, p. 618-623.

Peter van Lier, 'Het ontbrokene: Hans Faverey bezien vanuit Zen-boeddhistisch perspectief'. In: *Spektator*, jrg. 24, nr. 1(1995), p. 70-84.

Guus Middag, 'Een kortstondige huif over het bestaande'. In: *Jan Campertprijzen 1990*. 's-Gravenhage 1990, p. 9-26. (met uitvoerige bibliografie)

Guus Middag, 'Hans Faverey'. In: *Kritisch Lexicon van de Nederlandstalige literatuur na 1945*, mei 1991. (met uitvoerige bibliografie).

Arjen Schreuder, ‘Schoonheiden waarheid’. In: *NRC Handelsblad*, 11-11-1988. (interview)

Gorter aan zee

Alsof hij daar staat, daar
waar het strand het smalst is,
aan de voet van zijn duin
een misschien al enigszins
tanige, eigenzinnige man: zoals
iemand die uitkijkt over zee,
maar die alleen is met zichzelf.

Lang voor Croesus over de Halys trok,
bespiedde hem echter, op haar buik
in het helmgras, half opgericht,
Alkinoös' tintelende dochter, en kan
het niet geloven wat zij ziet. Toch

traint hij, nu hij zelf zich daar voor
uittrok, alleen op zijn serve. Telkens
gooit hij een bal in de lucht en slat
hem uit alle macht terug naar zee.
Sommige ballen halen het nog net
en vallen ook echt in zee; andere
redden het niet, komen terecht

op het strand; mochten zijn verscholen
in schuim. Juist op de leegste middag
van zijn leven keert een getaande man,
die opnieuw te vroeg zal sterven, terug
naar zijn branding; hij bukt zich,
verzamelt zo veel als hij kan van die
natgrijzige ballen, bergt ze op

in dat zeegroen net. Dan loopt hij terug,
raapt zijn racket op en begint aan de klim,
met diezelfde loodzware zak vol stenen,
op tegen gretigst geduinte. Arrianus
is het, die beschrijft hoe Epictetus

leert over het weinige
daarover met ere men beschikt. Niettemin,
telkens zodra er nog iemand is die Scheria
niet is vergeten, en die sommige verzen blijft
herlezen van deze onbuigzame man, wordt juist
dit vergeefse, aan het helder strand der zee
bevochten, door geen poëzie meer uitgewist.

Hans Faverey

Eindnoten:

1 Zie bijvoorbeeld: T. van Deels bijdrage aan *Twee eeuwen literatuurgeschiedenis* (Groningen 1986); Ton Anbeeks *Geschiedenis van de Nederlandse literatuur tussen 1885 en 1985* (Amsterdam 1990); de studiehandleiding van Marijke Meijer Drees en anderen bij *Nederlandse literatuur. Een geschiedenis* (1993). Vergelijk verder gegevens uit de overzichtsbeschouwing van Guus Middag in *het Kritisch Literatuur Lexicon* (1991), met uitvoerige bibliografie.

2 Per abuis wordt in dit artikel K. Schippers in plaats van Willem van Toorn als televisieinterviewer genoemd.

3 Een samenvattende schets van problemen rond het poëtica-onderzoek is te vinden in het artikel 'Poëtica en literatuurgeschiedschrijving' (1991) van Van den Akker en Dorleijn. Zie verder ook enkele opstellen uit de bundel *Poëtica-onderzoek in de praktijk* (1993), verschenen onder redactie van F.A.H. Berndsen, H. van Dijk en G.J. de Vries.

4 Maarten van Buuren gebruikt in dit verband de term 'perverteren'. In zijn opstel, dat eigenlijk van 1986 dateert en de paar laatste bundels dus niet behandelt, zegt hij samenvattend: 'Kort en goed komt het erop neer dat Faverey de talige en literaire bronnen perverteert waaruit zijn poëzie ontstaat. Zijn gedichten concentreren zich op paradox, tautologie en woordspel en benadrukken zodoende de tegenstrijdige, redundante en dubbelzinnige eigenschappen van taal. Dat alles heeft tot gevolg dat ze zich van de buitenwereld afsluiten en volledig in zichzelf keren.' (Van Buuren 1993, p. 64) Er blijken heel wat argumenten aan te voeren te zijn voor deze stelling, die naar mijn mening overigens toch te eenzijdig is. Maar hoe men ook over Favereys spel met bronnen moge denken, het kan pas een functie krijgen als de lezer eerst over veel buitentekstuele kennis beschikt. Bij de taalgerichte, autonomistische poëzietraditie komt dat merkwaardige verschijnsel vaker voor.

5 In Gorters jeugdwerk Lucifer, dat onder meer te vinden is in de bundel Verzamelde lyriek tot 1905 (1977), komen opvallend veel van de elementen voor die Faverey in zijn situatieschets gebruikt: een man aan het strand, gevoelens van eenzaamheid en verlatenheid, duinen met helmgras, een meisje dat daar vaak ligt, een eiland. Meer overeenkomsten met dit gedicht, dat eindigt met een geboorte van een dichter, zijn er echter niet

6 Zie de hier afgedrukte foto, ontleend aan het *Schrijvers Prentenboek* deel 12, in 1966 uitgegeven door het Nederlands Letterkundig Museum en Documentatiecentrum te 's-Gravenhage.

7 Waarschijnlijk is het Faverey niet bekend geweest dat Gorter in een gedicht uit zijn socialistische periode zie de postuum uitgegeven bundel De arbeidersraad ook met de begrippen 'verdwijning' en 'verschijning' heeft gewerkt. Daarbij had deze het dialectische karakter van de 'eeuwig veranderende waarheid' op het oog.

8 De complete titel van de hier gebruikte editie (Amsterdam z.j. = 1983) luidt: *Encheiridion, Handboekje. Gevolgd door capita selecta uit 'De gesprekken'*. De vertaling staat op naam van de Stichting School voor Filosofie.

9 Vergelijk ook wat Faverey opmerkt wanneer hij samen met Van Deel zijn taalgerichte werkwijze nog eens bespreekt: 'Natuurlijk is mij wel opgevallen dat sommige woorden vaak terugkomen; ik denk dat dat woorden zijn waarmee het lekker ging, of die met een stuk levensgeschiedenis te maken hebben, ervaringsresten, het zal wel. Maar voor iedereen betekenen die woorden toch iets anders, ook al hebben ze hun lexicale betekenis.' (Van Deel 1986, p. 106)

10 Voorbeelden daarvan zijn, naast de overzichtsbeschouwingen van Guus Middag, opstellen van Maarten van Buuren (1993 = 1986), Jaap Goedegebuure (1989 = 1987) en Peter van Lier (1995); daarin worden bijna steeds de baanbrekende stukken van Rein Bloem genoemd.

11 Of Faverey bij het schrijven van dit gedicht al weet had van de ziekte die hem in juli 1990 zou slopen, is niet bekend. Wel vermelden verschillende in memoriam-stukken dat hij in oktober 1989 te horen kreeg dat hij ongeneeslijk ziek was.